

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

Mesa 37: Imaginarios visuales. Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico

¿Qué es el arte comunitario?

Definiciones de la literatura especializada iberoamericana y local

Mariana Nardone

Doctoranda en Ciencias Sociales, FLACSO-Argentina.

Becaria CONICET (Sede IDICSO-USAL).

mariananardone@yahoo.com.ar

Resumen

En esta presentación se intenta iluminar un tipo de arte en las márgenes, en espacios alternativos de producción y circulación de obras fuera de los tradicionales. Es decir, se focaliza en experiencias creativas a veces invisibles para no directamente envueltos en estas experiencias: el arte comunitario.

En este trabajo se lleva a cabo entonces una revisión acerca del término arte comunitario en la actualidad, basándonos en autores nacionales. El objetivo de este trabajo es analizar si este término de gran difusión entre los países angloparlantes [*community arts*] es aplicable en el ámbito latinoamericano, y cuál es el grado de avance alrededor de su definición, componentes e impacto, dentro de la investigación académica hispano-parlante.

En base a estas aproximaciones se concluye que lo distintivo del arte comunitario es su naturaleza grupal, envolviendo la participación activa de grupos en un proceso creativo, que se desarrolla en la comunidad. Apunta al bienestar de las personas, las ayuda a compartir experiencias y comprenderse entre sí. Se focaliza en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias; además, puede alcanzar a personas con poca afinidad a centros culturales estandarizados; por otra parte, además de envolver a estas personas en actividades artísticas, colabora en el desarrollo progresivo de sus habilidades artísticas.

Breve recorrido contemporáneo del arte comunitario a nivel local

Sin dudas, el 20 y 21 de diciembre de 2001 fueron muy fuertes simbólicamente por la recuperación del espacio público y el “que se vayan todos”. Estos sucesos dieron

lugar en la Argentina a la explosión de vastas expresiones en la vida política y social entre las que surgieron gran cantidad de agrupaciones artísticas. Tal como observa Wortman:

“En el marco de una crisis social sin precedentes, de una profundidad y rapidez pocas veces vista en otros países, se puede constatar la emergencia de una diversidad de grupos de teatro, nuevos directores de cine, colectivos diversos de artistas, centros culturales, fábricas recuperadas, espacios que otorgan un lugar significativo a la difusión de movimientos culturales y artísticos de nuevo tipo dando cuenta de una ‘reserva cultural’ de tono antagonista fundada en pretéritos sentidos anarquistas y/o socialistas que habrá que dilucidar” (Wortman, 2002: 10-11).

El panorama del contexto socio-político y económico de la Argentina de los últimos años llevó a que, en definitiva, el arte se convirtiera en una de las salidas para la población del malestar que la crisis producía.

Los sucesos de los días 20 y 21 de diciembre de 2001 dieron lugar en la Argentina a una explosión de agrupaciones, ya sea porque surgieron en ese momento o porque su labor creció significativamente en una época donde la urgencia por responder a cuestiones sociales se hizo más evidente. “Es en este contexto donde surgieron más grupos abocados al trabajo en este campo, como un modo de contrarrestar las falencias de un sistema que acrecienta la brecha entre los sectores marginados y los pudientes” (Bittner y Faisal, 2007: 16-17). Svampa entiende que estos acontecimientos “...abrieron un nuevo espacio, marcado por la reaparición de la política, de la mano de múltiples actores sociales” (2008: 117).

En una búsqueda por los orígenes del arte comunitario en nuestro país, Pansera¹ plantea que:

“Podemos encontrar múltiples antecedentes dentro de la abundante producción cultural y de las iniciativas solidarias que siempre existieron en nuestro país, pero este nuevo movimiento comenzó a tomar características particulares en el actual contexto social de crisis, donde estas propuestas reafirman y legitiman el carácter transformador del arte. Estas iniciativas reúnen directamente a dos áreas que son el arte y la solidaridad. El arte pensado ya no como el objetivo de producir un bien cultural, sino como un medio posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales. Y por otro lado, a la solidaridad como la actitud desinteresada de accionar por el otro” (Pansera, 2005: 12).

¹ Director de la Asociación de Artes Escénicas, Argentina.

El arte se convirtió en una salida de la crisis. Tal como considera Pansera: “Una explosión de gente que estaba buscando una experiencia de sentirse parte de un proyecto y tener una contención artística (...) O sea, apareció el concepto concreto de que lo comunitario podía ser una respuesta distinta y muchas de esas respuestas eran a través del arte” (en Bittner y Faisal, 2007: 18).

Son expresión de esta multiplicación de organizaciones artísticas las Jornadas sobre Cultura y Desarrollo Social² que permiten observar el intercambio de conocimientos y experiencias de una gran cantidad de grupos y organizaciones artísticas (en la actualidad son alrededor de 500 las organizaciones de todo el país que trabajan en red para transmitir experiencias propias y enriquecerse con las de sus pares) (Bittner y Faisal, 2007); y las redes que trabajan con su eje en torno al Arte, entre ellas la Red de Teatro Comunitario, la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social, la Alianza Metropolitana y la Red Solidaria Arte en Red.

Lacarrieu (2008) explica que actualmente se ha traspasado el estrecho sistema de relaciones que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos y público, hasta llegar a la ocupación de nuevos espacios que exceden los circuitos tradicionales del arte. Esto se hace observable en el creciente público de ofertas de talleres municipales, la emergencia de ONGs culturales que posibilitan la acción cultural de grupos de arte barriales, manifestaciones de teatro callejero, multiplicación de talleres de murga. “Estas formas de consumo cultural podrían estar asociadas a la búsqueda de vínculos de carácter comunitario” (Wortman, 2001: 255). Tal desplazamiento del arte de su sentido “artístico puro” (o al menos de un sector del campo artístico) es, para Lacarrieu, entendible en el contexto de emergencia de la cultura y la creatividad como recursos insoslayables en la resolución de los problemas que exceden el ámbito cultural (cuestiones socio-económicas y políticas).

Definiciones de la literatura especializada iberoamericana y local: “arte comunitario” y algunos conceptos próximos

Si bien el arte comunitario es una expresión surgida principalmente en diferentes países angloparlantes (Reino Unido, Estados Unidos, Australia), esta noción no puede entenderse exclusivamente desde esta perspectiva. Entonces, ¿en la literatura en

² Véase <http://www.culturaydesarrollo.com.ar/jornadas.htm>

español, cuál es el término más apropiado para referirse al inglés *community arts*? ¿Es aplicable en el ámbito latinoamericano?

Con el ánimo de brindar algunas definiciones de arte comunitario en idioma español y algunos conceptos próximos (sin profundizar en éstos, sí los pondremos en relación con el que nos ocupa), se presenta aquí una revisión a nivel iberoamericano y local. Se busca conocer cuál es el grado de avance en la investigación académica sobre el arte comunitario.

Teatro comunitario

En los textos iberoamericanos y locales de arte comunitario prevalecen las exposiciones acerca de un tipo particular dentro éste: el teatro comunitario. A continuación se exponen brevemente algunos de ellos (los más significativos para la presente revisión), en tanto si bien constituyen una rama del arte distinta a la que nos convoca (las artes visuales), desarrollan con claridad las características del arte comunitario.

Greco, en su análisis de la Red Americana de Arte para el Cambio Social, nos ofrece las características principales del “teatro comunitario”³ que puede extenderse al arte comunitario en general⁴. Propone una definición sintética a partir de los aportes dados por los mismos grupos que lo practican, especialistas y publicaciones del sector: “...el teatro comunitario es un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad; es teatro de vecinos para los vecinos” (Greco, 2007: 44). De ello se extrae que sus rasgos más evidentes son: la horizontalidad, una finalidad tanto artística como social, y su concepción como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir (no se concibe como un pasatiempos, un lugar de ocio o esparcimiento ni como un espacio terapéutico).

La autora sostiene que:

³ Los orígenes del teatro comunitario se remontan a la Argentina del año 1982, en plena dictadura militar, cuando en el barrio porteño de La Boca los padres miembros de la cooperadora de la escuela barrial se constituyeron en asociación barrial, desarrollando sus actividades fuera del ámbito escolar, entre ellas, un taller de teatro, dentro del cual nació el teatro comunitario (Greco, 2007; Bittner y Faisal, 2007). La experiencia que desde hace más de 25 años desarrolla en el barrio porteño La Boca el Grupo de Teatro Catalinas Sur es considerada como “...una de las prácticas con mayor arraigo en lo que se refiere a teatro comunitario, da cuenta de un trabajo colectivo entre los vecinos de la zona. El teatro comunitario es de y para la comunidad” (Red LAATS, 2009: 31).

“Efectivamente el teatro comunitario nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es un agente de transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que solo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle. Una de las facetas más mutiladas del hombre es su capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece” (Greco, 2007: 44).

Otras características que Greco (2007) resalta del teatro comunitario, y que pueden ser extensibles al arte comunitario en general, consisten en que éste:

- es numeroso;
- el rango etario para participar es amplio;
- trabaja desde la inclusión y la integración, por lo tanto es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar, de manera voluntaria y en carácter *amateur*;
- todo el que participa asume un compromiso con lo artístico y con las tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del grupo y su funcionamiento;
- genera la aparición de un nuevo público (el entorno familiar en particular y la comunidad en general);
- no tiene filiaciones partidarias ni religiosas;
- incentiva los lazos sociales en el seno de la comunidad de la que es parte;
- su propuesta apunta a que el barrio sea una unidad comunitaria (donde el arte no esté escindido de la vida de la gente);
- considera que el arte es un derecho (todos tienen derecho a participar de experiencias artísticas);
- es autoconvocado y autogestivo, es decir “...genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia. Esto no implica que no pueda ser incentivado y apoyado por el Estado, sino que no puede ser estatal. Desde su hacer y organización, gestiona apoyos estatales y/o privados, pero sin perder nunca su autonomía” (Greco, 2007: 45).

Bidegain –*Universidad de Buenos Aires, Argentina*-, Marianetti –*Universidad Nacional de La Plata*- y Quain –*Universidad Nacional de La Plata*-, realizan una investigación en base a cuatro grupos de la Red Nacional de Teatro Comunitario, para explicar el valor de lo educativo, lo comunitario, el trabajo sobre la memoria colectiva y

la identificación con los lugares de pertenencia. Las autoras, dando un primer acercamiento de esta particular forma de teatralidad, sostienen que en este caso el teatro se entiende como “...un derecho para todos los individuos y no como un privilegio para unos pocos. Los actores de los grupos de teatro comunitario son los vecinos (de allí la categoría vecino-actor) y aportan a las agrupaciones lo que cada uno sabe porque este tipo de teatro basa su fundamento en el poder creador que cada persona posee” (2008: 20).

En el texto se parte de dos ideas principales en torno a este tipo especial de arte: “arte comunitario” y “arte y transformación social” (Bidegain et. al., 2008:23).

Acerca de las principales características de los integrantes de los grupos del teatro comunitario, puede decirse que coinciden en la mayoría de las características que Greco nombra:

- están compuestos por vecinos;
- si hay un actor profesional o estudiante de actuación, éste participa en calidad de vecino;
- distintas generaciones participan indistintamente;
- son inclusivos;
- los grupos son esencialmente numerosos;
- los participantes no son sólo consumidores pasivos de productos culturales sino gestores y hacedores de los mismos;
- las obras son de creación colectiva;
- si bien hay un director, éste es elegido por el consenso del grupo, y su función es guiar las prácticas y el armado de la obra;
- trabajan *para* la comunidad, *desde* la comunidad y *con* la comunidad a la que pertenecen;
- son autogestivos (aunque aclaran que esto no invalida la necesidad de que los gobiernos visualicen la importancia del trabajo de estos grupos y los apoyen mediante subsidios);
- son gratuitos (las autoras plantean que de un encuentro realizado en La Plata hacia 2005 surgió la pregunta “¿por qué no cobramos por actuar?”. El resultado fue que en su gran mayoría los vecinos-actores concluyeron que ello diluiría el objetivo del teatro comunitario; es decir, se asocia la idea de lo comunitario a lo gratuito, y se piensa que el hecho de recibir un sueldo atentaría contra la comunitario del teatro);

- los temas se relacionan con la realidad que viven o vivieron.

Asimismo Ramos y Sanz –*Universidad del Salvador, Argentina*- nos ofrecen un estudio de caso que toma la experiencia organizativa de teatro comunitario (en la localidad de Patricios, Provincia de Buenos Aires). Su fin es analizar cualitativamente “...nuevas formas organizacionales adoptadas por comunidades rurales afectadas en su desarrollo (...) y la manera en que éstas generan diferentes respuestas contribuyendo al desarrollo local” (2009: 141). Acerca del teatro comunitario, se sirven de la definición de Bidegain, para quien:

“El teatro comunitario surge como una necesidad de un grupo de personas de una determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro. (...) El teatro comunitario es de y para la comunidad; no se concibe como un pasatiempo, un lugar de ocio o esparcimiento ni como un espacio terapéutico, sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir (...) Los integrantes de una agrupación teatral comunitaria se denominan vecinos-actores, son amateur en el sentido francés de la palabra porque hacen lo que aman y no perciben dinero por ello” (Bidegain, 2007: 33-34, en Ramos y Sanz, 2009: 146-147).

En este estudio no se hace referencia al arte comunitario en general, sino que se emplea el término “teatro comunitario” al que vinculan, tal como puede observarse, con el arte entendido como un modo de incidir en la “transformación social”. De acuerdo al texto, entre las potencialidades y los beneficios del teatro comunitario se encuentran: la capacidad de incidencia (esta experiencia logró colocar sus demandas en la agenda de gobierno), el fortalecimiento de la identidad (se constituyó en un medio de recuperación de la memoria histórica y la identidad del pueblo); y el impulso hacia procesos de desarrollo local (posibilitando el surgimiento de condiciones sociales favorables que se encuentran acompañadas de iniciativas productivas con potencialidades de crecimiento).

Arte comunitario y artes visuales

Como vimos, la literatura en español sobre arte comunitario hace referencia más bien al teatro comunitario. Sin embargo encontramos algunos trabajos referidos a experiencias de artes plásticas. A continuación se presentan tres estudios de Wald –*Universidad de Buenos Aires, Argentina*-, que se focalizan en experiencias de artes visuales principalmente (aunque también recurre en uno de ellos a las orquestas juveniles).

En el primer artículo *PH 15: una experiencia de educación fotográfica con jóvenes de Ciudad Oculta, Buenos Aires*, Wald (2007) nos presenta un trabajo que es resultado de la observación participante de una experiencia que involucra jóvenes de 11 a 25 años en la villa 15 de la Ciudad de Buenos Aires.

En este texto no encontramos un término preciso bajo el cual esta experiencia se enmarca; de hecho, la autora rechaza cualquier tipo de “etiquetamiento” previo (como “arte intervencionista”, “arte para la transformación social” o “fotoperiodismo”), optando sin más por nombrarla ya sea como “una experiencia de educación fotográfica” (2007: 151), “una experiencia de educación artística para jóvenes” (2007: 152), “una experiencia de trabajo con poblaciones vulnerables en educación artística” (2007: 156), “una práctica de intervención en comunidades pobres” (2007: 159), o bien como “una propuesta pedagógica para el aprendizaje de una disciplina artística” (2007: 163). Es más, sostiene que “...aquí no se utilizarán las fotografías de PH15 para ‘probar’ o ‘mostrar evidencia’ de aquello que PH15 es, porque PH15, su postura pedagógica y sus imágenes son muchas cosas diferentes para distintas personas y grupos” (2007: 152). Según la autora:

“...habría que indagar cada experiencia en profundidad para explorar, entre otras cuestiones, cuáles son los niveles de participación que proponen y generan, hasta qué punto los jóvenes logran desarrollar una opinión propia del lugar que ocupan en la sociedad en la que viven, en qué medida estos espacios ayudan a transformar el estigma, a crear algún tipo de representación alternativa y a generar en los jóvenes alguna inquietud de lucha por cambiar las cosas tal y como la viven hoy” (Wald, 2007: 156).

De todas formas, sobre el punto de la relación entre experiencias de arte comunitario e intervenciones en comunidades pobres, tal como explica Wortman:

“Podemos constatar que algunos de los espacios culturales que surgen vinculados a otras prácticas sociales y requerimientos ciudadanos, como fábricas recuperadas y asambleas barriales, que se convierten en centros culturales, no necesariamente están destinados a los sujetos urgidos por una carencia social, sino que en muchos casos configuran un espacio auto referencial” (Wortman, 2005: 7).

Pasando ahora al segundo texto de Wald (2009) que aquí se presenta, titulado *Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en "Ciudad Oculta", la villa N° 15 de la Ciudad de Buenos Aires*, en él sí nombra al arte

comunitario. Sin embargo, no especifica una definición; también denomina esta experiencia como “iniciativa de educación artística” (2009: 360).

Este trabajo analiza las potencialidades del arte comunitario para promover la salud y el bienestar entre jóvenes que viven en contextos de vulnerabilidad social en América Latina. Para ello se llevó a cabo un estudio de caso que se propuso analizar “...las potencialidades del arte comunitario para producir cambios en ciertos aspectos de la vida cotidiana de los participantes, así como en sus propias representaciones sociales, de ellos mismos, del lugar en el que viven y de otros sectores sociales” (Wald, 2009: 346).

La estrategia utilizada fue cualitativa, e incluyó observación participante, entrevistas y análisis de documentos. El caso seleccionado fue el anteriormente mencionado “PH15”. La investigación muestra que los jóvenes perciben cambios individuales y colectivos como consecuencia de participar en este taller, que pueden vincularse al concepto de salud en sentido amplio:

En el trabajo se analizaron los principales cambios percibidos por los jóvenes, sus docentes y algunas madres como consecuencia de la participación en PH15, vinculados a nivel individual a sensaciones de bienestar y al desarrollo de capacidades personales, y a nivel grupal al fortalecimiento de relaciones grupales: hubo cambios en las relaciones entre los jóvenes que participaban del taller (los participantes dicen haber adquirido cierta conciencia de grupo, aprendieron a compartir y generar vínculos positivos entre jóvenes que viven en sectores del barrio enemistados entre sí, y se consolidaron amistades entre jóvenes que de otro modo, por vivir en extremos opuestos y enemistados del barrio, no hubieran surgido). Además, la relación entre los jóvenes y los docentes se tornó más cercana y comenzaron vínculos de confianza entre sí. De este estudio también se sostiene que todos los jóvenes mencionaron sentirse orgullosos de sus logros cuando exponían su obra en exhibiciones, y la mayoría de los entrevistados evaluó la vinculación con otros sectores sociales como enriquecedora.

El tercer y último artículo de Wald que aquí se presenta se titula *Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena* (Wald, 2009b). En él utiliza la expresión arte comunitario entre comillas, y aclara que es así como han sido denominadas en grillas de programación de festivales, centros culturales, teatros y medios de comunicación (2009b).

El texto se concibe como una reflexión acerca de algunas tensiones que surgieron en dos trabajos de investigación realizados en el seno de experiencias de “arte

comunitario” para jóvenes: un taller de fotografía en Ciudad Oculta y dos orquestas juveniles de la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires.

Una primera tensión que la autora propone es entre “inclusión” y “reproducción de la dominación”, en tanto desde una perspectiva crítica `podría decirse que estas experiencias extienden el acceso sólo a prácticas y productos de la “alta cultura” (Wald, 2009: 54).

La segunda tensión es la identificada por Rosana Reguillo (2004, en Wald, 2009) en los estudios de juventud actuales. La autora observa en estos trabajos una postura “instrumental” (esta vertiente de estudios se centraría según Reguillo en la necesidad de ampliar los accesos a diversas instituciones sin preguntarse: ¿inclusión para qué?) en oposición a otra que denomina “desdramatizada” (que desatiende el conflicto que las prácticas juveniles expresan). El texto además discute con la forma en que este tipo de experiencias se presenta en los medios de comunicación, los cuales “romantizan y esencializan” la perspectiva de estos proyectos (2009b: 59) y sostiene que los jóvenes “Están permanentemente intentando hacer frente a procesos de estigmatización y marginación que ven acentuarse cuando son nombrados como ‘chicos que le ganan a la pobreza con su música’ (*Clarín*, 2005b)” (2009b: 60).

Wald considera distintos actores que acercan las disciplinas artísticas o generan espacios para su exhibición, sobre todo en los últimos 10 años en nuestro país:

“Gobiernos locales, provinciales, nacionales; ONG’s e incluso grupos de artistas se han propuesto, en primer lugar, acercar algunas disciplinas artísticas a sectores sociales que en su mayoría no habían tenido acceso a ellas y, en segundo lugar, generar espacios para la creación e interpretación de obras que puedan mostrarse tanto adentro como fundamentalmente afuera de los barrios donde fueron producidas” (2009b:54).

Aclara que la proliferación en los últimos 10 años en nuestro país de experiencias de enseñanza y creación artístico-expresivas tiene su correlato en la mayoría de los países de América Latina y en algunos países del mundo industrializado.

Algunos conceptos próximos

Suess –*Universidad de Murcia, España*- utiliza los conceptos “arte como herramienta de transformación social” y “desarrollo cultural comunitario (DCC)” (2006:70).

Se interroga acerca del significado del desarrollo cultural comunitario, del lugar que tiene el arte dentro de los enfoques comunitarios, y de la relación que se puede establecerse entre DCC y arte terapia (Suess, 2006).

Entre las distintas definiciones que presenta sobre el desarrollo cultural comunitario, presenta aquella consensuada por los participantes de unas Jornadas de Desarrollo Cultural Comunitario desarrollada en Granollers, Catalunya, hacia el 2005: "...conjunto de iniciativas a partir de la colaboración entre artistas y las comunidades locales, cuyo objetivo es expresar, a través del arte, identidades, preocupaciones e ideas, a la vez que construir capacidades culturales y contribuir al cambio social" (s/a, en Suess, 2006: 70, traducción propia).

Veamos a continuación aquello que la autora indica como fuentes teóricas, técnicas y lenguajes artísticos, comunidades y áreas de aplicación propias del arte como "herramienta de transformación social":

Fuentes teóricas: incluyen la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, el concepto de *empowerment* y la investigación-acción participativa, entre otras.

Técnicas y lenguajes artísticos: Si bien las técnicas utilizadas son prácticamente ilimitadas, predominan: las técnicas teatrales; video, fotografía y herramientas multimedia; murales; y danza. A ello le agrega otros lenguajes artísticos que también se encuentran en proyectos de este tipo, entre los que se hallan: las artes plásticas, la música, el circo, los títeres, los cuentos y la creación literaria.

Comunidades: Algunos ejemplos de comunidades en las que se podrían desarrollar proyectos de DCC son: asociaciones de vecinos; grupos de mujeres, de jóvenes o de gente mayor; asociaciones de inmigrantes; desocupados; colectivos con problemáticas diversas; y una ciudadanía preocupada por el desarrollo de su municipio.

Áreas de aplicación: destaca los ámbitos de: salud, vivienda, desarrollo urbano, justicia social, desarrollo sostenible, diversidad cultural y ciudadanía activa, entre otros.

La autora retoma la clasificación de Flowers y McEven (en Suess, 2006) sobre el rol del artista según el nivel de participación ciudadana:

- *Nivel bajo de participación:*
 - implantación del proyecto desde fuera;
 - gestión de la intervención a través de un equipo profesional;
 - organización del proyecto a través de un grupo de artistas.
- *Nivel mediano de participación:*
 - co-creación entre artistas y miembros de la comunidad;

- formación de voluntarios y agentes claves de la comunidad.
- *Nivel alto de participación:*
- cooperación de un grupo de voluntarios en la planificación del proyecto;
- creación de estudios y talleres abiertos a todos los interesados.

Asimismo Suess retoma las dificultades actuales en el ámbito catalán de este tipo de experiencias, de acuerdo a lo presentado en varios estudios: falta de apoyo político, escasez de infraestructura, falta de coordinación y de espacios para compartir experiencias, ausencia de reflexión metodológica, falta de continuidad y sustentabilidad de los proyectos, intencionalidad política del término “inserción social”, peligro de una reproducción de desigualdades sociales en el trabajo comunitario, ambigüedad del rol de los participantes entre usuarios y agentes de su propio proceso.

Asimismo la autora se pregunta por la relación entre DCC y el Arte Terapia⁵. Brevemente sostiene que “Los proyectos de Desarrollo Cultural Comunitario y la práctica actual de Arte-Terapia comparten muchos aspectos: un campo de trabajo común y la utilización de técnicas y metodologías análogas. A la vez, una toma de conciencia sobre sus diferencias respecto a objetivos y encuadres se identifica como un ejercicio importante de ética profesional” (Suess, 2006: 75).

De este punto se rescatan las principales características del DCC (compartidas asimismo con el arte terapia):

- Utilización de las técnicas creativas y artísticas como un lenguaje no-verbal, como un vehículo para posibilitar la reflexión y el cambio.
- Priorización del proceso sobre el resultado;
- Elección predilecta de técnicas que permiten el juego, el azar, la improvisación, para facilitar un acercamiento lúdico y creativo;

⁵ Suess sostiene: “En nuestra cultura contemporánea, la palabra ‘terapia’ está a menudo asociada a una cura del malestar del individuo, a través de un saber especializado, dejando la intervención sobre el entorno social a profesiones contiguas como el trabajo social y la educación. Cabe preguntarse si hoy en día esta distinción entre terapia del cuerpo individual y del cuerpo social, como un fenómeno históricamente reciente, puede mantenerse sin fisuras” (Suess, 2006: 75).

A partir de las similitudes y diferencias planteadas, Suess se pregunta si se puede integrar el Arte-Terapia dentro de un proceso de DCC, qué lugar ocuparía, y qué posibilidades de aportación mutua hay entre ambos enfoques. Para responderlo cita a Hocoy: “La relación entre arte terapia y acción social no es del todo evidente” (en Suess, 2006: 75).

Aquí se expondrán sólo las similitudes más relevantes a esta presentación, en tanto las relaciones entre arte-terapia y arte comunitario constituyen un tema en sí mismo que requiere su discusión por parte de profesionales de la rama del arteterapia.

Para un mayor desarrollo ver Astrid Suess (2006) “El arte como herramienta de transformación social: proyectos comunitarios. Encuentros con la expresión”. Revista de Arteterapia y artes. Mn. 1. Abril (pp.70-75). Ed. Mancomunidad "Valle del Ricote"- Universidad de Murcia. Murcia.

- Conciencia de la capacidad creadora de todo ser humano, en contraposición a un entendimiento exclusivo del arte como saber especializado;
- Comprensión del rol del dinamizador / terapeuta como un facilitador, desde el principio que el cambio tiene que surgir desde el participante, bajo la utilización de metodologías participativas y no directivas;
- Entendimiento del potencial del trabajo grupal por permitir un diálogo multidireccional;

Palacios Garrido (2009) -*Escuela Universitaria Cardenal Cisneros, Universidad de Alcalá, España*- se refiere al arte comunitario o al arte de la comunidad (2009: 198).

El autor define al arte comunitario como “...prácticas artísticas que implican la colaboración y participación del público en la obra y un intento de alcanzar una mejora social a través del arte” (Palacios Garrido, 2009: 197).

Previniéndonos sobre la dificultad en su definición, para describirlo elige hacerlo nombrando ejemplos de diferentes experiencias, diferentes modos de impulsarlo, y diferentes actividades que pueden formar parte del arte comunitario.

“Dependiendo del momento histórico y del lugar podemos encontrar matices diferentes en su significado que ha evolucionado al tiempo que lo ha hecho la sociedad y el arte desde finales de los sesenta hasta la actualidad. Arte comunitario puede ser el nombre que recibe un programa municipal de apoyo a la enseñanza de las artes como medio de desarrollo cultural, puede hacer referencia a un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación, o puede equipararse en algunos casos a la animación sociocultural⁶. Puede ser promovido institucionalmente, por un colectivo de artistas o por una asociación cultural. Puede implicar las artes plásticas pero también el teatro, la danza, la artesanía, o las fiestas tradicionales. Algunos autores apuestan, ante esta diversificación, por términos como *Community Cultural Development*, “desarrollo cultural comunitario” (Adams; Goldbar, 2001), o *Art Based Community Development* “desarrollo comunitario basado en el arte” (Cleveland, 2002)” (Palacios Garrido, 2009: 198).

⁶ Si bien la definición de animación sociocultural no es unívoca, aquí se ofrece a modo de ejemplo la definición dada por Trilla, para quien se trata de: “El conjunto de acciones realizadas por individuos, grupos o instituciones sobre una comunidad (o un sector de la misma) y en el marco de un territorio concreto, con el propósito principal de promover en sus miembros una actitud de participación activa en el proceso de su propio desarrollo tanto social como cultural” (1997:22). Para un mayor desarrollo de este término ver: Jaume Trilla (1997). “Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos”. Barcelona: Editorial Ariel; Pierre Besnard (1991). “La animación sociocultural” Buenos Aires: Paidós; Ezequiel Ander-Egg, (2002). “La práctica de la animación sociocultural y el léxico del animador”. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial.

Toma a Morgan (1995, en Palacios Garrido, 2009) para decir que lo que tienen en común todos estos enfoques es la convicción de que la creatividad posee una fuerza real de transformación social. Aquello que según Morgan todos los artistas comunitarios comparten, es un desacuerdo con las jerarquías culturales, una creencia en la co-autoría de la obra y en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad.

Roitter –Centro de Estudios de Estado y Sociedad *CEDES*, Argentina-, toma un término que aparece en el trabajo de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social (Red LAATS)⁷ (2009), haciendo uso de él: el *arte transformador* (2009:2).

Una de las principales preocupaciones de este trabajo apunta a cómo poder aumentar “espacios concretos de colaboración entre el mundo académico y las organizaciones que proponen un *arte transformador*” (2009: 7).

Tomando como punto de partida la Red LAATS, sostiene que “Danza, teatro, música, artes visuales, entre otros, conforman universos expresivos que se manifiestan a través de prácticas artísticas concretas y que al estar sostenidas por una trama organizativa, sirven de plataforma para la movilización de diversos actores sociales en pos de causas públicas” (2009: 1)

Roitter (2009) sostiene que las propuestas basadas en el “arte transformador” pueden promover la participación en cuestiones que hacen al desarrollo de la comunidad, y pueden ser vistas como catalizadoras de cambios a nivel personal, grupal y comunitario, generando así otras alternativas y campos de participación. El autor nos advierte que:

“Frecuentemente, en la ponderación de las iniciativas basadas en, o que incorporan a, diversas prácticas artísticas, suele ponerse el acento en su utilidad como estrategia de ‘rescate y prevención’ o como ‘mecanismo productor de autoestima’ (...) Lograr que el arte no se asocie sólo al ‘rescate’ y la ‘salvación’, sino y fundamentalmente a las oportunidades que brinda para desarrollar actividades creativas y lúdicas, experiencias movilizadoras, y educativas, es uno de los desafíos de toda iniciativa dirigida a niños, niñas, adolescentes y jóvenes” (Roitter, 2009: 3).

⁷ La Red Latinoamericana Arte para la Transformación Social está conformada por más de 60 organizaciones sociales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Guatemala y Uruguay “...que desarrollan prácticas artísticas en contextos de vulnerabilidad en favor de la integración social equitativa en toda la región” (2009:3). Además, “La Red trabaja mayormente con poblaciones y comunidades en vulnerabilidad, con individuos excluidos laboral, económico y socialmente que perdieron su lugar de participación en la sociedad” (2009:21).

Como lo destaca Kantor, si bien propiciar el diálogo entre los jóvenes y el mundo del arte tiene la potencialidad de favorecer las oportunidades para la creatividad y la expresión, también puede suceder lo contrario cuando las propuestas son “...fuertemente preformateadas, estereotipadas o direccionadas de manera casi excluyente – como ocurre a menudo- a comunicar determinados mensajes (...) Tal posición puede encapsular posibilidades creativas, retacear contenidos y restringir descubrimientos en la medida en que subestima o deja de lado la ficción y la ‘mera’ exploración de materiales y posibilidades de expresión” (Kantor, 2009, en Roitter, 2009: 3)

Roitter nos advierte acerca del instrumentalismo del arte, que surge cuando desde los medios de comunicación o agencias financiadoras se muestra al arte como un medio para tratar otras temáticas (como las adicciones o la maternidad precoz):

“La emergencia de esta nueva forma de ‘razón instrumental’ tiende a limitar los efectos que se espera de estos programas, tanto porque desvirtúa la propia esencia de las prácticas artísticas, al considerarlas como un simple medio para un ‘fin superior’, como porque se pierde buena parte del efecto pretendidamente ‘edificante’ que se busca. Así presentados, estos mensajes suelen no diferir de otros similares que se dirigen a los y las jóvenes a través de diversos medios y en otros espacios. Su encuadre dentro de actividades artísticas no permite suponer que vayan a tener una especial efectividad, salvo que sean encarados de manera creativa y a partir del propio interés e iniciativa de los y las jóvenes” (2009: 4).

Roitter plantea que cada artista puede establecer sus propios mecanismos de expresión, del mismo modo que cada colectivo artístico puede organizarse en función de sus propias normas y formatos. “La conquista de autonomía a través de las artes es entonces el principal resultado transformador al que apuntan estas organizaciones a través de sus conceptos y métodos de trabajo” (2009: 11). Además sostiene que estos atributos son potentes para aquellas personas que por diversas causas tienen restringida su autonomía y sus capacidades de expresión, como también para la construcción de autonomía en jóvenes que viven en contextos complejos. “Las artes son un vehículo para que ganen confianza en sí mismos y recuperen la palabra para defender sus derechos” (Roitter, 2009: 11).

Por último el autor deja planteados algunos desafíos:

“¿Seremos capaces de concebir un nuevo lenguaje para discutir sobre impactos? ¿Cómo congeniar la singularidad de las prácticas artísticas en el marco del *arte transformador* con la búsqueda de regularidades susceptibles de constituirse en evidencia e indicadores sobre sus resultados? ¿Cómo

generar indicadores para procesos caracterizados por fuertes “intangibilidades”? ¿Cómo compatibilizar la necesidad de contar con evidencias sobre los resultados del *arte transformador* si los indicadores deberían aplicarse a procesos que generan cambios en el largo plazo?” (Roitter, 2009: 13)

Comunidad

Palacios Garrido introduce el problema de la definición y delimitación del concepto de *comunidad*. “En su concepción más simple este concepto engloba un grupo de personas unidas por un mismo vínculo, experiencias, historia o intereses comunes. Normalmente definido por oposición a la cultura dominante. Se trata normalmente de colectivos desfavorecidos, marginados en alguna forma o simplemente con necesidad de dejar oír su voz. Actualmente la comunidad se ha convertido en el *lugar* en el que se interviene artísticamente” (2009: 206).

El autor presenta una clasificación de “comunidad” de Kwon (2004, en Palacios Garrido, 2009), en función de las relaciones que se establecen con un proyecto de intervención artístico:

1. La comunidad entendida como una *categoría social*, por ejemplo: las mujeres, los inmigrantes latinoamericanos, etc. Se trata de un concepto que por su generalidad implica necesariamente un alto grado de abstracción en relación a la identidad. Para Kwon, no deja de ser una “mitificación” que deja a un lado las particularidades y experiencias individuales.
2. La comunidad entendida como un grupo u organización *asentada en el lugar*, por ejemplo el grupo de trabajadoras de una fábrica, una asociación de inmigrantes de un barrio o el alumnado de un instituto. Estos grupos vienen definidos por el proyecto artístico, es decir que el o la artista especifican la necesidad de trabajar con tal o cual organización o grupo de la localidad. Normalmente son los organizadores de la convocatoria artística los encargados de mediar, facilitando el contacto con el grupo.
3. La comunidad que se *crea para la realización de la obra de arte*, es decir, como parte de la intervención artística, y que *desaparece* cuando concluye el trabajo artístico. Estos proyectos dependen en gran medida del soporte económico y organizativo de las instituciones y patrocinadores y es por esto que no suelen sobrevivir al proyecto.

4. La comunidad que *se crea para la realización de la obra*, como en el caso anterior, pero que *continúa* después del proyecto como entidad autónoma e independiente. En este caso el artista suele tener bastante contacto con el grupo y suele residir en la zona, por lo que el proyecto se beneficia de la relación directa y continua del artista local.

Palacios Garrido aclara que cada tipo de comunidad de las descritas implica unos condicionantes al trabajo y genera un tipo de relaciones diferentes. Sostiene que la relación que se establece entre artista y comunidad siempre puede conllevar dilemas como: ¿En qué posición se sitúa el artista? ¿Es intermediario, traductor, portavoz? ¿Quién decide qué temáticas sociales serán tratadas y representadas? etc. No obstante sostiene que el mayor problema con relación a la comunidad es precisamente la existencia de un sujeto colectivo único detrás de la comunidad “¿Qué es lo que une realmente a los miembros de una comunidad? ¿Qué característica se aísla y cuáles se rechazan para definir al grupo? ¿Hasta qué punto no se proyectan determinados estereotipos en el mismo hecho de definir y nombrar una comunidad?” (2009: 207).

El trabajo de Maya Jariego –*Universidad de Sevilla, España*- ayuda a aclarar estas cuestiones, a partir de su amplia revisión bibliográfica del término “comunidad”. Parte por presentar la formulación original de comunidad en el sentido psicológico propuesto por Sarason, que lo define como una experiencia subjetiva de pertenencia a una colectividad mayor, formando parte de una red de relaciones de apoyo mutuo en la que se puede confiar (Sarason, 1974, en Maya Jariego, 2009). De todas formas explica que el modelo de comunidad que se ha asentado en la literatura es la propuesta por McMillan y Chavis, quienes sostienen que el sentido psicológico de comunidad es “...un sentimiento que los miembros tienen de pertenencia, un sentimiento de que los miembros son importantes para los demás y para el grupo, y una fe compartida en que las necesidades de los miembros serán atendidas a través del compromiso de estar juntos” (McMillan y Chavis, 1986:9 en Maya Jariego, 2009: 77-78), y que sus cuatro componentes son: pertenencia, influencia, integración y satisfacción de necesidades y conexión emocional compartida.

Dada la noción amplia del término, éste podría aplicarse a diferentes colectivos, que puede ir desde ciudades hasta grupos de auto-ayuda. Por lo tanto Maya Jariego nos presenta una clasificación básica que distingue:

- *La comunidad entendida como localidad:* el sentido de comunidad se basa en la proximidad en las relaciones entre los residentes de un espacio compartido, y en el apego a un lugar determinado; constituye la noción más tradicional del término; hace referencia, por ejemplo, al barrio.
- *La comunidad entendida como grupo relacional:* el sentido de comunidad se basa en las relaciones interpersonales más allá de las restricciones geográficas presentes en la primera acepción; es decir que aquí el sentido de pertenencia puede darse aunque no se comparta un espacio común; un ejemplo de ello serían grupos de autoayuda de Internet.

Conclusiones

En base a los diversos autores analizados hasta aquí, se desprende una definición propia acerca del arte comunitario: El arte comunitario es una actividad de carácter grupal que hace posible la producción artística, envolviendo la participación activa de grupos en un proceso creativo, que se desarrolla en la comunidad (entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–). Puede incluir diversos lenguajes artísticos (artes plásticas, teatro, música, danza, fotografía, video, así como también multimedia, circo y creación literaria). Puede tratarse de experiencias creadas o promovidas ya sea por programas de arte comunitario, por grupos de artistas profesionales o no profesionales, o por asociaciones culturales. Los espacios donde se llevan a cabo las experiencias de arte comunitario son diversos (organizaciones de servicio social, centros de arte preformativo, gobiernos locales, organizaciones religiosas, centros comunitarios, clubes de jóvenes, programas y centros de arte, programas especiales en el ámbito escolar, programas especiales para la juventud, espacios públicos). Ello tiene la potencialidad de alcanzar a personas con poca afinidad a centros culturales estandarizados. Los fondos pueden provenir de variadas fuentes (como ser subsidios gubernamentales, subvenciones públicas o privadas, sponsors, socios, honorarios por servicios, o pueden sostenerse con fondos autogestivos). Si bien todos tienen la oportunidad de participar, también pueden focalizarse en grupos específicos, en sus necesidades y preferencias. Las oportunidades que brinda el arte comunitario no son únicamente relevantes en áreas desfavorecidas, sino abiertas a todo tipo de escenarios. Aunque suelen ser actividades no rentadas, puede incluir remuneración hacia los participantes.

Si bien el arte comunitario es una expresión surgida y utilizada principalmente en diferentes países angloparlantes (Reino Unido, Estados Unidos, Australia), esta noción no puede entenderse únicamente desde esta perspectiva. A partir de las diferentes aproximaciones aquí desarrolladas, se concluye que la utilización del término “arte comunitario” es factible en el ámbito latinoamericano. Si bien este término no tiene aún un amplio uso en castellano, por otro lado 1) permite homologarlo con la terminología internacional más expandida; es decir, la utilización de este término contribuye a generar un “lenguaje compartido” que facilitará un vocabulario multidisciplinario e internacional; y 2) conceptos como “teatro comunitario” sí tienen una amplia aceptación en estas latitudes.

Se espera en futuros desarrollos ahondar en los orígenes del término en la literatura en inglés, y cuál es el grado de avance alrededor de estas cuestiones a nivel internacional, para poder compararlo así con la investigación académica local.

Bibliografía

- Ander-Egg, Ezequiel (2002). La práctica de la animación sociocultural y el léxico del animador. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial.
- Besnard, Pierre (1991). La animación sociocultural. Buenos Aires: Paidós.
- Bidegain, Marcela; Marianetti, Marina; Quain, Paola (2008). Vecinos al rescate de la memoria olvidada: teatro comunitario. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas
- Bittner, Astrid Cecilia; Faisal, Valeria Inés (2007). Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red. Sin publicar
- Greco, Angela (2007). La Red Americana de Arte para el Cambio Social: cuando la resistencia a las políticas neoliberales viene desde el Arte. Un análisis interdisciplinario sobre sus orígenes y dinámicas. Tesis de Maestría sin publicar, FLACSO-Buenos Aires.
- Lacarrieu, Mónica (2008). El arte fuera del lugar del arte. Revista Oficios Terrestres. Facultad de Periodismo y Comunicación social. UNLP. Año XIV N° 21, (pp 28-40).
- Maya Jariego, Isidro (2009). Sentido de comunidad y potenciación comunitaria. Revista Miríada. Investigación en Ciencias Sociales. Año 2 N° 3, 69-109. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.
- Palacios Garrido, Alfredo (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 4, 197-211.
- Pansera, Claudio (2005). Arte comunitario, definiendo un nuevo campo de trabajo. En Dubatti, Jorge Pansera; Claudio (coord). Cuando el arte da respuestas. Buenos Aires: Editorial Artes Escénicas.
- Ramos, María del Carmen; Sanz, Sonia (2009). El teatro comunitario como estrategia de desarrollo social a nivel local. El caso de Patricios, Provincia de Buenos Aires. Revista Miríada Año 2 N° 4, 141-157.
- Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social (2009). En:

http://www.artetransformador.net/esp/inicio_esp.html. disponible el 25/05/09.

- Roitter, Mario (2009) *Prácticas Intelectuales Académicas y Extra-Académicas Sobre Arte Transformador: Algunas Certezas y Ciertos Dilemas*. Buenos Aires: Cedes.
- Suess, Astrid (2006). El arte como herramienta de transformación social: proyectos comunitarios. Encuentros con la expresión. Revista de Arteterapia y artes. Mn. 1. Abril (pp.70-75). Universidad de Murcia: Ed. Mancomunidad Valle del Ricote.
- Svampa, Maristella (2008). *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Trilla, Jaume (1997). *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Editorial Ariel
- Wald, Gabriela (2007). PH15: una experiencia e educación fotográfica con jóvenes de Ciudad Oculta, Buenos Aires. En Kornblit, Ana Lía (coord.). *Juventud y vida cotidiana* (pp. 151-183). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Wald, Gabriela (2009), Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en "Ciudad Oculta", la villa N° 15 de la Ciudad de Buenos Aires. *Salud Colectiva*, 5(3), 345-362. Buenos Aires.
- Wald, Gabriela (2009b). Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Revista Oficios Terrestres*. Facultad de Periodismo y Comunicación social. UNLP, 53-63.
- Wortman, Ana (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En Mato Daniel (ed.). *Cultura y globalización en América Latina*. Caracas: CLACSO/UNESCO.
- Wortman, Ana (2002). Políticas culturales para una visión integrada del país. Paper presentado en Plan Fénix, Universidad de Buenos Aires, Argentina <http://www.econ.uba.ar/planfenix/docnews/III/Politicasy20culturales/Wortman.pdf>
- Wortman, Ana (2005). Sociedad civil y cultura: la formación de una esfera pública paralela. Paper presentado en I Congreso Latinoamericano de Antropología, Rosario, Argentina. <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/sitiosdegrupos/anawortman/investigacion/txts/socpostcrisis.pdf>
- Página web de las Jornadas sobre Cultura y Desarrollo Social: <http://www.culturaydesarrollo.com.ar/jornadas.htm>